

シニャックとアナーキズム（2）： または《調和の時代》（下）

千 足 伸 行

（5）《調和の時代》

シニャックの《調和の時代》（図1）は、彼の意図がどうであろうと、アナーキズム的な視点からの一種の“思想絵画”と言えるが、スーラが好んで描いたという世紀末の「デカダンな楽しみ」はここにはなく、シニャックとその仲間の画家たちが「新時代」、「ペール・ベナル」などに投稿したデッサンに頻出するプロレタリアート、ホームレスなどのモチーフも登場しない。スーラは《グランド・ジャット島の日曜日の午後》で1880年代のパリの一断面を、ある日のパリの一コマを、つまり現代を描いているが、シニャックが描いているのは一見南仏のリゾート地に見えながら、実は“現代”が再構築された理想社会、アナーキズム的な視点から現代を超えて再構築された楽園的な未来図である。



図1 シニャック
《調和の時代》、
1894-95年、パ
リ、モンルイユ
市役所

すでに述べたようにこの絵のタイトルとして最初シニャックは《アナーキズムの時代》を考えていたが、後に《調和の時代》に変更し、1895年のアンデパンダン展にもこのタイトルで出品した。タイトルを変更したのは、折しもアナーキストによるテロ行為が頻発した時代で、「アナーキズムの時代」とは「テロリズムの時代」とも取られかねなく（画面を見る限り、その危険はなさそうであるが）、いたずらに当局を刺激したくないとの思惑からと思われるが、この変更されたタイトル自体にシニャックのアナーキズム観が現われているといえよう。ジャン・グラヴ（1854-1939）の『アナーキズム：その目的、その手段』によると「ある人々にとってはアナーキズムとは盗みであり、暗殺であり、爆弾であり、野蛮への回帰である。（中略）ある人々にとってはアナーキズムとは一種のユートピアであり、黄金時代の夢である」⁵²⁾。しかし本来のアナーキズムとは盲目的な破壊行為ではなく、根拠のない夢物語でもなく、社会の現状を、問題点を、病巣を冷静に分析し、解剖し、これを克服してより良い社会への道を探る「合理的な基盤にもとづく理論」であった。《調和の時代》に明らかなアナーキズムのイメージにしても、グラヴの言う「一種のユートピア」であり「黄金時代の夢」に近い。一種の未来主義としてのアナーキズムであるが、画家自身がアナーキズムを未来の夢と見ていたことは、彼がこの大作のサブタイトルとして付けたアナーキスト、シャルル・マラート（1857-1938）の「黄金時代は過去にではなく、未来にある」⁵³⁾に明らかである。

シニャックが過去の神話的な黄金時代ではなく未来の、あるいは近未来の黄金時代を信じ、構想した背景には、彼なりのアナーキズムのヴィジョンを視覚化しようとしたことは当然として、すでに述べたようにスーラの《グランド・ジャット》に対するライバル意識も働いていたはずである。しかし、それ以外の要因も考えられる。当時の公共建築物を中心とする壁画的な規模の装飾画に対する公的な需要と、これらに対する画家の側からの関心もこの際重要であるが、これについてはすでに触れた。よりプライベートな次元ではシニャックの同志アンリ・エドモン・クロス（1856-1910）との関係が重要である。

クロスはシニャック、スーラ、ルドンらと共に1884年のアンデパンダン協会の創立メンバーであるが、いわゆる点描の技法を本格的に採用するのは1891年頃からである。シニャックとは1910年にクロスが没するま

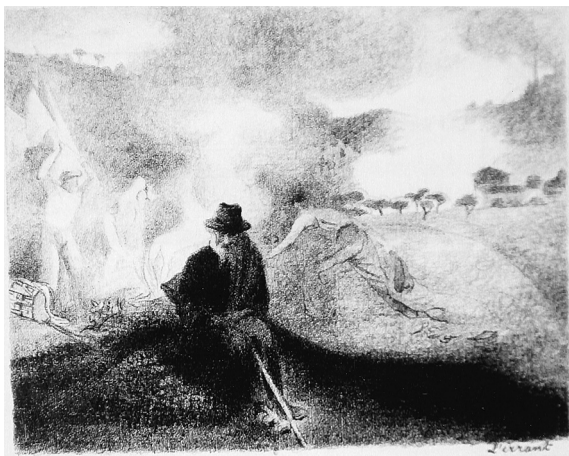


図2 クロス《ホームレス》(雑誌「新時代」の挿絵)、1896年

で盟友関係にあったが、クロスもまたアナーキストであった。クロスのアナーキズムはシニャックの影響というより、クロスを高く評価した批評家で、名うてのアナーキストであったフェリックス・フェネオンと、画家のマキシミリアン・リュース、および彼の紹介で知りあったグラヴの影響によるものであった⁵⁴⁾。グラヴの思想に共鳴したクロスは「新時代」の定期購読者となっただけでなく、「新時代」のためにデッサンを寄稿しているが(図2)、他の新印象派のアナーキストの場合と同様、社会性の強いそのテーマは彼の油彩にはほとんど登場しないものであり、彼もまた純粋な画家としての立場と、アナーキズムのシンパとしての立場を使い分けているかのようである。しかし、後に見るように、主に地中海沿岸を舞台としたのどかで牧歌的な、一見アナーキズムとはなんのかかわりを持たないような彼の作品にも、より良い社会を、楽園を志向するアナーキズム的な思想を踏まえたものがあることを付け加えておこう。

クロスと《調和の時代》とのかかわりで重要なのは、シニャックにその制作の直接的な刺激と動機を与えたことと、彼に未来の黄金時代、地上の楽園のイメージに最も近い所としての地中海の発見のきっかけを与えたことである。《調和の時代》の舞台となっているのはリヴィエラ、あるいはコート・ダジュール、より具体的にはサン・トロペであるが、1892年の5月、マネの名画に因んだ“オランピア”号で地中海をクルー

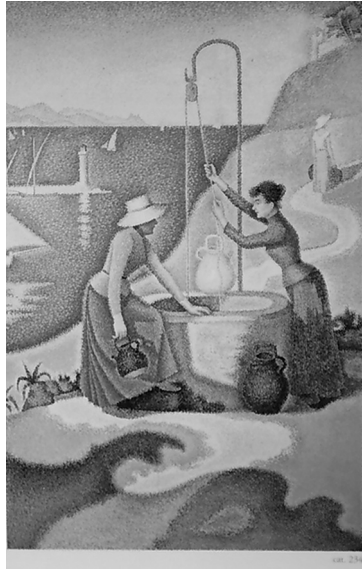


図3 シニャック《井戸端の女たち》1893年、パリ、オルセー美術館

ジング中のシニャックは、当時はほとんど無名に近かった漁村サン・トロペに投錨した。「昨日からここに腰を下ろし、楽しく海水浴をしています。(中略)ここにいる間にしたい仕事があります。ここを発見したのは幸運でした」⁵⁵⁾。自分のヨット“ベラミ”号で地中海をクルージングしたモーパッサンも、紀行文「水の上」(1888年)でニース、カンヌ、アンティーヴといったリヴィエラの魅力を語っているが、サン・トロペにもかなりのページを割いている。

「南方の海岸で、ぼくはこの辺が一番好きである。ここで生まれ、ここで育ちでもしたかのように好きである。それというのも、この地はまだ自然色ゆたかで、パリ人やイギリス人やアメリカ人や、流行人士や、山師などに毒されていないからだ」⁵⁶⁾。ここは漁村ではあるが、その風景の最大の特徴のひとつは(後にもふれるように)シニャックもしばしば描いた通称“傘松”(笠松、umbrella pine)で、モーパッサンも「松林、松林、松林の大海、地平線にいたるまで、さらに山の頂まで松の林」⁵⁷⁾と書いている。

シニャックがモーパッサンの一文を読んだか否かは不明であるが、リヴィエラの魅力をシニャックに“紹介”したのが、この前年に南仏に転



図4 シニャック《井戸端の女たち》
習作、1892年、パリ、オルセー美術館

地療養したクロスであったのは確かで、以後数年間、2人は互いに刺激しあいながら地中海を舞台とした重要な作品を制作することになる⁵⁸⁾。シニャックにとってのその最初の大きな成果は、1893年のアンデパンダン展に出品された高さ2メートル近い《井戸端の女たち》(図3)であるが、すでに触れたように、これは本来「壁面パネルのための装飾画」として構想されたものであり、スケールの大きな、壁画的規模の装飾画に対する当時の一般的な関心にも呼応している。また、とりわけその大地に見られる装飾的な曲線のアラベスクは、当時流行のアル・ヌーヴォー的な装飾性を見せているが、ロビン・ロスラックは近著でこの点に新しい解釈を試みている。

アラベスクとは語源的にもアラビア風を意味するが、ロスラックによると、イスラム教徒はアラベスクの「植物的な、また花模様の装飾を、アラーがすべての信者に死後の世界で約束する楽園を彷彿させるものと信じていた」⁵⁹⁾。彼によると、アラベスクのこうしたイメージは、「美しい調和を見せる自然と、アナーキズム的なユートピアとは不可分であると信じていたクロスとシニャックの共感を呼んだであろう」⁶⁰⁾。ロスラックは「これを見る人の精神と行動を変える可能性を秘めたアラベスクは、個人と社会の精神的な方向性にいい意味での影響をあたえうる装飾的な絵画を創造するという目的のためのもうひとつの手段だったのである」⁶¹⁾と結論づけているが、シニャック自身が、アラベスク＝楽園のイメージというイスラム的な連想にどこまで馴染んでいたかは別問題である。しかし、主題は異なるものの、前景の樹木やその向こうの風景な

図5 ピュヴィ・ド
・シャヴァンヌ
《うまし国》(縮
小版)、1882年頃、
ニューヘヴン、
エール大学美術
館



ど、《調和の時代》にもアラベスクに対するシニャックの関心が現れていることは明らかであろう。縦長で登場人物が女性のみ3人の《井戸端の女たち》と、横長で多数の人物を配した《調和の時代》とは構図的には共通点は少ないが、しかし《井戸端の女たち》の習作の1点は構図的に《調和の時代》を予告するものとして注目するに値する(図4)。この横長の習作における前景の2人女、右の男女と子供、中景の輪舞のモチーフ、右から左に流れて行く陸の輪郭、その向こうに広がる海など、《調和の時代》の構図はこの習作を展開したものとさえ見られるのである。

《調和の時代》に刺激をあたえた作品としては、シニャックが大いに関心を持っていた、地中海を舞台とするシャヴァンヌ《うまし国》(図5)のような装飾画もこの際念頭に置く必要があるが、この頃シニャックからクロスに宛てた手紙に次のような一節がある。

「小さな作品には次第に熱が冷めてきました。我々は大作を手がけるべきです。(・・・) ジョット、ドラクロワなどの偉大な装飾画家の跡を継ぐのは誰でしょう？ スーラはそれに近かったのですが、2人に次ぐ第3の画家はピュヴィ(・ド・シャヴァンヌ)でしょう。こうした人々と張りあうことはないにしても、我々も同じ道を歩んでいけないことはないでしょう。(・・・) 我々は共にこの太陽の国を愛し、知っているのですから。2人で相談しながら、共同でこれをたたえるような装飾的なモニュメントに挑戦しようではありませんか」⁶²⁾。

この提案に対するクロスの反応は以下の通りである。

「大作についてのあなたの構想は完璧です。(中略) アナーキズムに関連する今までのデッサンの多くは常に反乱か、目をおおうような惨めさにより反乱を示唆するような場面を描いてきました。我々としては幸福

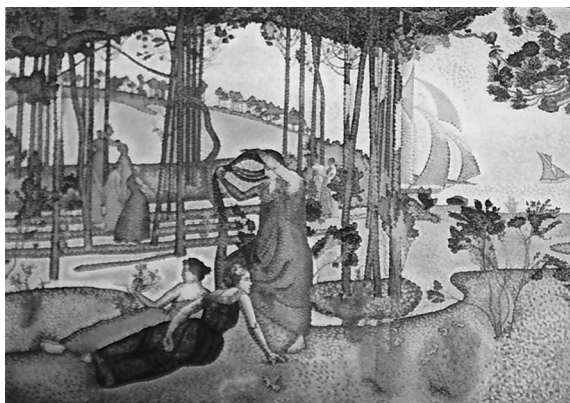


図6 クロス《夕べの大気》、1894年、パリ、オルセー美術館

と安寧の夢のような時代を想像し、またこの普遍的な調和の時代の人々の行動、余暇、労働などを描こうではありませんか」⁶³⁾。

こうした一種の共同プロジェクトの成果が、クロスの《夕べの大気》⁶⁴⁾であり、シニャックの《調和の時代》であった。装飾的な大画面を、というクロスの意気込みは、彼としてはめずらしいその大型のサイズ（116×165cm）にも現われている。この絵は1892年12月から翌年1月にかけてオテル・ブレバン（Bréban）での「新印象派展」に出品されたが、これにはシニャック、クロスの他、リュース、プティジャン、ルシアン・ピサロ、レオ・ゴッソン、レイセルベルヘなどが参加している。普段あまり注意されないが、厳密に新印象派だけのグループ展というのはこれが初めてである。言うまでもなくアンデパンダン展はこれまでたびたび開かれてきたが、これには主題、様式に関してなんらの規制、暗黙の了解のようなものはなかったの、スーラ、シニャックといった創立メンバーから予想されるような、アンデパンダン展＝新印象派展とはならなかったのである。

クロスの《夕べの大気》（図6）は地中海の海辺の木立の間に憩う女性たちを描いたもので、男性は登場せず、右後方には地中海に行くヨットが見える。クロスはここでおそらく画面のサイズに合わせて、点というより小さな煉瓦のような矩形の色彩を並べているが、同様のタッチはシニャックにも見られ、シニャックの場合、これは時と共に一層目立ってくる。その結果画面には「より一層装飾的な、モザイクのような効果」⁶⁵⁾が生まれているが、それだけにそれぞれの色の矩形の断片は互い

に独立を主張しあい、一定の距離をおいて見ると隣接する点としての色彩から生じるはずのいわゆる視覚混合の効果は薄れているとも言える。

クロスは《夕べの大気》をシニャックに贈呈し、以後この絵は長らくサン・トロペの彼のヴィラに飾られていた。《夕べの大気》はこの頃のクロスの牧歌的、楽園的な一連の作品に連なるが、いずれも地中海沿岸をイメージしたものである。地上の楽園、桃源郷としてのリヴィエラ、コート・ダジュール⁶⁶⁾のイメージはこの頃にはほぼ定着していた。しかしクロスのこれらの作品は地中海を単純に理想化し、非現実的な楽園幻想をうたったものではない。ここには地中海を舞台としたナビ派の作品に時に見られる神話的世界へのノスタルジーはなく、人物も風景もあくまでも同時代の現実さに即している。自然と溶け合い、自然の中に遊ぶこれらの人物を世紀末の思想的コンテクスト照らして見るなら、世紀末のキーワードのひとつであるナチュリズム（自然主義、自然崇拜）が浮上してくる。ナチュリズムは言葉としてはこれに近い文学、芸術におけるナチュラリズムとも、宗教的な意味での自然崇拜とも別個のものである。ナチュリズムにはまた象徴主義の韜晦趣味、主知主義、抽象性に対する反動としての側面もあり、アンドレ・ジイドが28歳の時に発表した『地の糧』（1897）はそのマニフェスト的な意味を持つとされる。

「君が明瞭な知識として大事に蔵い込んでいるものは、すべて君には関りなく幾世紀も生き残るだろう。なぜそんなものに価値を付与するのだろう」⁶⁷⁾。「大地の惚れ惚れとした美しさよ、お前の花と開いた地肌はなんと素晴らしいのだ。おお、風景よ、私の欲望はお前の中に惑溺してしまった……」⁶⁸⁾。

ナビ派好みのプチブル的な狭い世界に閉ざされた幸福な家庭の情景を嫌うジイドは、「家族！私はお前も嫌う。閉ざされた家庭、閉め切った扉、幸福の嫉み深い占有」⁶⁹⁾と語り、“自分”の殻を捨て、大地への、自然への回帰を訴えるが、ナチュリズムとは文学運動というよりむしろ世紀末の閉塞感、高度の物質文明、都会文明に対する嫌悪感から生れた“自然に帰れ”の運動であった。具体的にはヌーディスム、菜食主義、ドイツのフーゴー・ヘップナー（通称フィードゥス）に典型的に見られる太陽崇拜（図7）であり、よりシンプルで“自然”な生活への回帰志向といえよう。一種のプリミティヴィスムと言えるが、クロスはナチュリズムにも関心深く、ナチュリストの一人、ジョン＝アントワヌ・ノー



図7 フィードウス《太陽崇拝》(リトグラフ) 1913年

(Nau)とも親交があり、1906年にゴンクール賞を受賞した彼の小説の挿絵も描いている⁷⁰⁾。《夕べの大気》にしても、クロスのナチュリズムと関連づけて見ることもできるが、ただここには裸婦は一人も登場しない。ナチュリズムの一環ともいえるべきヌーディズムという観点からすれば、これにふさわしい作品は他にあるが、しかし《夕べの大気》はアナキズム的な楽園志向のもとに見ることもできる。アナキストのクロスはシニャックと同様に「社会の進歩と人類の幸福の実現を信じる」人であったが、シニャック宛の彼の手紙によると「私が描きたいのは幸福です。純粋なアナキズムが実現された何世紀か後に、人類が到達する幸福な状態を描きたいのです」⁷¹⁾。年代的には《夕べの大気》と《調和の時代》は同時並行的に描かれたが、1893年の夏、シニャックはクロスに次のように書き送っている。

「君の勧めにしたがって大作に着手するつもりだ。(中略) ペタンクをする男はアナキズムの時代(タイトルはまた考えるが)を語る人物になる。前景にはくつろぐ人物のグループ、(中略) 大きな松の木の下では老人が子供に話を聞かせている。(中略) 丘の上では採り入れ。機械(複数)は煙を吐き、回転し、仕事をこなしてゆく。積藁の回りには採

り入れをする人々の踊りの輪。(中略) 中心にいる若いカップルは“自由恋愛”を表現している」⁷²⁾。

《調和の時代》のおよその制作過程は現在残る何点かの部分ないし全体の習作、下絵から知ることができるが、この手紙で見る限り、1893年夏にはこの大作の大体の構図、登場人物は決っていたようである。地中海沿岸という設定は同じであるが、《夕べの大気》には女性のみが登場し、ただ“快い無為”(dolce far niente) に身を任せるだけなのに対し、《調和の時代》ではシニャック自身の説明にもあるように、くつろぎ、余暇を楽しむ人々の他、労働、仕事に従事し、また農作業を助ける機械も登場している。人物の構成について見ると、前景の木陰を占める6人のうち、4人は成人男子であり、残りは若い母親とその幼な子である。色彩的にはこの部分は青、紫、緑など寒色系が目立ち、人物のそれぞれのポーズ、仕草も明快で、サイズの点からしても最も存在感に富む。上半身裸でペタンクに興ずる男たち、読書し、木の実を取る男、子供をあやす母親など、主題としては余暇、リラクゼーション、レクリエーションであり、これ以上ほとんど説明の必要のないようにも見える。しかしシニャックの象徴的、比喩的メッセージ性を問題にするとすれば、それはこの部分である。

ボールを持ち、画面の外的的を狙っているペタンクをする屈強な2人の男は、シニャックによると「アナーキズムを語る人物」であり、実際、ボールを爆弾に見立てれば、彼らはこの頃頻発していたアナーキストによる爆弾攻撃、爆破行為を連想させる。画面左で木の実に手を伸ばす裸足の男の横顔(図8)はシニャック自身(図9)にも、また批評家のフェネオン(図10)のようにも見える。これをシニャックの横向きの自画像とすれば、その前の女性は妻のベルト、またその向こうの海辺でイーゼルを立てて絵を描く男とその脇の女も、この絵と同じ風景を描く画家自身という見方もできよう。立っている男は図像学的には聖書の禁断の木の実に手を出すアダムを思い出させるが、聖書では木の実に手を伸ばしたのはアダムでなくイヴである。しかしこの木をアナーキズムによって実現した地上の楽園の新しい“知恵の木”、あるいは“生命の木”と見れば、その言わんとするところはコロンブスのアメリカ発見400年を記念した1893年のコロンビア博覧会(シカゴ万博)の「女性館」のためのメアリ・カサットの壁画(図11)に近いものとなる。



図8 シニャック《調和の時代》(部分)

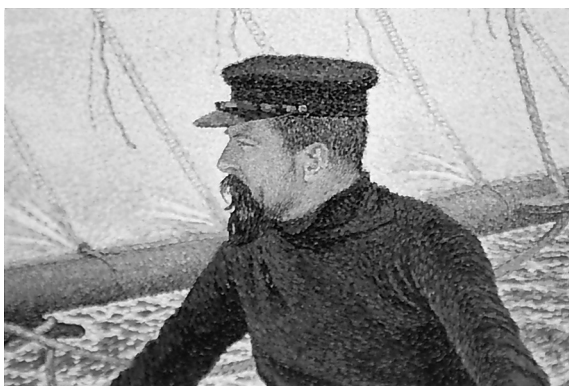


図9 レイセルベル
へ《ヨットの中
のシニャック》、
1897年、個人蔵

カサットはここで“知恵の木”からその果実、つまり教育、啓蒙による女性の知的、精神的成長という果実を摘み取る“新しい女”、ないし解放された女を描いている。カサットの場合、解放されるのは女性であるが、シニャックにあってはそれは労働者ないし農民である(男の足元のスコップ、鎌に注意。スコップと鎌は右中景の農民と関連づけて見ることもできるが、この絵の主題のアナーキズムと関連づければ、スコップは資本家の支配するブルジョワ社会の墓穴を掘るための、鎌はブル



図10 シニャック《フェネオンの肖像》
(部分)



図11 カサット《近代の女性》、1893
年のシカゴ万博（コロンビア博
覧会）の「女性館」のための壁
画（部分）（現存せず）



図12 ファン・デル・フース《ボルティナリ祭壇画》より《キリストの誕生》(部分) 1475—80年、フィレンツェ、ウフィツィ美術館

ジョワという“雑草”を刈り取るための、古代神話の農業と時の神サトウルス／クロノスのアトリビュートとも見えよう。また少なくともこれら3人の男たちは、大地との接点を尊び、ナチュリズムを実践するかのように裸足であることにも注意したい)。その右で読書する男も、ブルジョワないし有閑階級の教養ある男の読書というより、書物を通じてみずから学ぶ労働者とするべきであろう。その右の母親と幼い子供、それにアダムとも見られる男の3人を現代に置き換えられた聖家族と見ることは異論もあろうが、ただ、2人の前に咲いているアイリス（菖蒲）は、フーゴー・ファン・デル・フースの《ボルティナリ祭壇画》で生れたばかりのキリストと聖母マリアの前の花瓶にも（百合と共に）入れられており（図12）、伝統的にマリアのシンボルとされることを思えば、“新時代”の聖家族という見方もあながち牽強附会とは言えないであろう。上段に引用した言葉でジイドは家族の幸福を一種の閉鎖的、プチブル的なエゴイズムと見ているが、シニャックはここで聖書的な楽園（エデン）のイメージを喚起しながら、自然と共生する新しい家族像を提示しているのである。

D. ショルツは母親の手の中の実に手を伸ばす幼な子のポーズを、祝福するキリストのそれになぞらえているが⁷³⁾、その意味ではこの部分はレオナルドの《岩窟の聖母》で幼い洗礼者ヨハネを祝福するキリスト（図13）に近いものがある。とすれば、左の母親はマリアと見ることもでき、別の意味での現代の聖母子がここに成立するともいえよう⁷⁴⁾。

構図的にはこの幼な子は画面を左右に分ける中心軸の上に置かれてお



図13 レオナルド・ダ・ヴィンチ《岩窟の聖母》(部分) 1483-86年、パリ、ルーヴル美術館

り、シニャックがこの子に（キリストとは別の）シンボリックな意味を付与していた可能性はあろう。左の男が取った木の実を母親が受け取り、それをこの子に渡そうとしているのであれば、この木の実は禁断の木の実、あるいは原罪のシンボルではもはやなく、アナーキズムの種子が実を結んだ“調和の時代”のシンボルと言えよう。すでに述べたようにシニャックは《調和の時代》が伝えようというメッセージを、アナーキスト、シャルル・マラーの「黄金時代は過去にではなく未来にある」という言葉に発見し、当初、これをタイトルの後に付けていた。《調和の時代》はいつか来るであろう遠い先の未来図というより、前景の人物、種まく人、海を行く帆船などのモチーフに明らかなように、あたかもこれが現在、つまり19世紀末の世界に実現したかのように描いている点が注目される。J. G. ハットンの言葉を借りれば、シニャックはクロスと共に「黄金時代を単に神話的な過去のノスタルジックな再構成というより、近代世界の延長として描くことにより、また彼らの（画中の）様々なイメージを彼ら自身の時代に結びつけることで、伝統的な牧歌的主題から乖離しているのである」⁷⁵⁾。

画面の中心にあるこの幼な子はいわば未来に託された希望のシンボル、

近未来の黄金時代のシンボルのようにも見える。古くからあるアレゴリー、“人生の諸段階”（幼年期、青春期、壮年期、老年期）と“人類の諸段階”（黄金時代、銀の時代、銅の時代、鉄の時代）とを対応させれば、幼年期は黄金時代に相当するが、実際、ヴェルギリウスの『牧歌』の第4歌（「黄金時代がやってくる」）では、新生児が黄金時代を約束することが歌われている。

「その子によって鉄の種族はついに絶え、黄金の種族が全世界に立ち上がる。（中略）その子は神々の生活に加わり、英雄たちが神々と交わるさまを見、みずからも彼らと共にあって、父の徳がもたらした平和な世界を統べ治めよう」⁷⁶⁾。

この幼な子を中心あるいは起点として、構図的な導線は左右の大人へとゆるやかに立ち上がって行く。あるいはゆるやかなV字型を描いているが、それによりこの子はあたかも“調和の時代”の原点にあって、アナーキズムによって約束された人類の幸福な進化を象徴しているようにも見える。この幼な子はアナーキズムという新しい宗教を基盤とする新しい時代、“新約”の時代の到来をシンボリックに語っているともいえよう。

画面右下の2羽の鶏については諸家の研究でも目立った言及がないが、これは画家がスーラの《グランド・ジャット島》の前景に見える犬と猿に意識的に対照させているようである。つまり都会的、ブルジョワ的な、鎖につながれた実際の役には立たないペットと、自然の中に放たれた、農村的なイメージの家禽という対照である。あるいはアール・ヌーヴォー好みの孔雀、白鳥といった高貴で美しい“審美主義的”な鳥に対する、卑近でおよそ美しいとは言えないが、人間には最も役に立つ鳥という対照も考えられよう。いささか強引な解釈をあえてすれば、実用的な役には立たないペットの犬は“芸術のための芸術”の、人間の役に立つ鶏は生活に直結した“有用な芸術”（art utile）のシンボルとも見られよう。さらには、アナーキスト好みの田園的、牧歌的な世界にふさわしい鳥として鶏を登場させたとも考えられるが、鶏に古来付せられた様々な象徴性についても、ここで一考の価値はあろう。

マタイ伝（26：34）その他の福音書に述べられている「あなたは今夜、鶏が鳴く前に、三度私のことを知らないと言うだろう」という“ペテロの否認”のテーマはよく知られているが、夜明けの、朝の光の、ひいて

図14 ジロデ《祖国
のために死んだ
フランスの英雄
たちへの礼賛》
(部分)、1802年、
マルメゾン美術
館



図15 デュフィ《大
戦の終焉》(版
画) 1915年、雑
誌"Le Mot"のイ
ラスト



は光としてのキリストのシンボルというのもそのひとつである。シニャックの番の鶏がその鳴き声で「(新しい世界の=千足補足)“夜明け”を、“大いなる昼”(le Grand Jour)を告げている」⁷⁷⁾というのは一つの見方である(この点については後述)。ただ、一種の常識ともなっているのは、雄鶏はラテン語の鶏(gallus)とゴロウ／ゴール(Gallus, gallicus)との語呂合わせからフランス、とりわけ革命後の共和制のフランスの紋章ともなっていることである。ダヴィドの弟子のジロデの《祖国のために死んだフランスの英雄たちへの礼賛》(図14)には鷲が大きく描かれているが、この鷲は天空の王者としての英雄的な鷲ではなく、

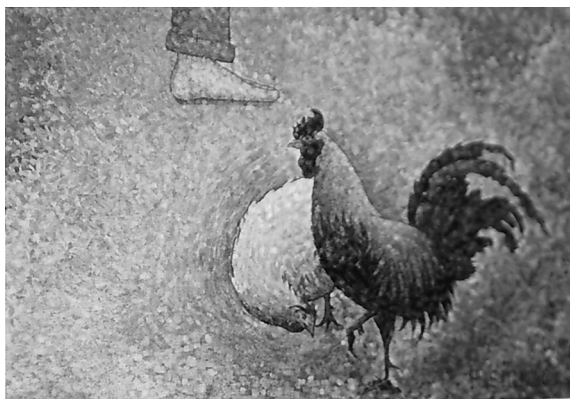


図16 シニャック
《調和の時代》
(部分)

鷲の視線の先にいるフランスを象徴する鶏の威厳に驚き、気おされて、それまで爪の中にあった鳩を思わず放したところである。鶏が鷲より高位にあり、かつ光背を思わせる黄金の光に包まれていることにも注意したい（時代は下るが、デュフィも第一次大戦中にある雑誌に愛国主義的なイラスト（図15）を寄稿している。そこでは巨大で力強い“ゴールの鶏”がドイツを象徴する鷲を踏みにじっている）。しかしその後、帝位についたナポレオンは帝国の紋章を鷲に代えている。1830年の7月革命後、ゴールの鶏は王政復古時代のブルボン家のユリの紋章に取って代られたが、ナポレオン3世の第二帝政成立と共に再び古代ローマ風の鷲が復活し、第二帝政の崩壊と第三共和制の成立（1870年）と共に鶏が復活するという交代劇を繰り返した。こうした歴史的背景を踏まえたうえで、シニャックがここである種のナショナリズムにかられて“ゴールの雄鶏”を描いたのか、単に農家の庭に遊ぶ鶏を描いたのかについては即断はできない。この鶏の周辺部は草や花のない土の部分ではあるが、色彩的には黄色あるいはオレンジの同心円状のタッチを重ねて他の部分とは区別—“聖別”—とはいわずとも—しているようにも見える（図16）。

無論、シニャックがここで純粹に色彩の調和、あるいはコントラストのためにこうした色彩を使ったことも十分考えられられるが、しかし（画面における時間帯は白昼としても）シンボリックな“夜明け”を告げる鳥という可能性も捨てきれないのである。

これも従来の研究ではほとんど無視されていたが、ナショナルスティックな“ゴールの鶏”との関連で注目すべきは画面右後方の、シ

図17 《カルマニョ
ルを踊ろう》(版
画)、1792-93
年頃のフランス
革命時代の愛国
的主題



ニヤック気に入りのモチーフのひとつであった南仏特有の傘松の下のロンド（輪舞）のモチーフである。この楽園的な世界にあって、人々が輪になって踊ること自体なら怪しむに足りないが、この大作のアナーキズム的な性格を考える時、このモチーフを革命時代のカルマニョールと関連付けることも可能であろう。カルマニョールとは元来はフランス革命時代の労働者が着ていた仕事着を指し、元とは言えばイタリアのピエモンテ地方の都市カルマニョーラに発するものであった。仕事着はやがて労働者階級の、革命派、とりわけジャコバン派のシンボルとなり、同時に、ルイ16世の治世末期からはやり出した革命賛美の歌（作者不詳）をも指すようになり、恐怖政治の時代には反革命派の処刑の“伴奏”のような役割も果たしたとされるが、この歌に合わせての民衆のダンス（ロンド）もカルマニョールと呼ばれている⁷⁸⁾。「フランス人は革命について論じ、そのために闘っただけでなく、これを歌い、かつ踊った」⁷⁹⁾（図17）。すでに見たようにアナーキスト・シニャックはアナーキズムを実現する手段としてのテロリズム、暴力革命を強く否定したが、共和主義的、民主主義的な精神の、さらには明るい未来社会のシンボルとしてのカルマニョールのモチーフをここに導入したことは十分考えられるのである。

（6） 自由恋愛

すでに述べたように、中景で踊る若いカップルはシニャックによると

「自由恋愛を表している」。シニャックは自由恋愛についてこれ以上の説明をしていないが、制度も法律も市民道徳も関係ない神話的な“黄金時代”の“自由恋愛”は別として、ここでいう自由恋愛の“自由”とは社会的、法的、宗教的束縛からの自由と考えてよく、それはそのまま女性の生き方とも、“解放”ともつながってくる。自由恋愛とは結婚の束縛から解放された自由な恋愛、あるいは“union libre”(自由な結合、同棲)ともいえよう。さらに広い視点から見れば、自由恋愛という言葉は「結婚における性についての伝統にこだわらない立場を批判する時に用いられた」⁸⁰⁾。つまりネガティブな意味で使われたが、やがてこの言葉ないし概念は「次第にその反対者にも用いられるようになった」。19世紀末には上流階級、下層階級ともに出生率を落しているが、その背景には避妊法の普及が、さらにいえば自由恋愛の広がりがあるという。「1890年頃には複数の女性誌が妊娠を避けるための手段、方法を宣伝しはじめ、育ちのいい若い女性たちは“自由恋愛”や性的欲望、さらには避妊、妊娠中絶にも思いをめぐらすようになった」。当時の“進歩的”なある女性によると、「自由恋愛で男に身を任せる女は、経済的理由であれ、家庭がほしいという欲望からであれ、愛していない男と結婚する女より道徳的に上を行くのである」⁸¹⁾。“進歩的”な女性とは当時のフェミニスト、あるいはサン・シモン主義者を中心とする社会主義的な女性と考えてよいが、シニャック自身は1892年にピサロの遠縁にあたるベルト・ロブレとごく“市民的”な結婚をしており、ある意味では反社会的と言える自由恋愛の信奉者であった形跡はない。彼がここで自由恋愛を云々するのは、象徴主義にける自由主義、ベルギーにおける「自由美学」グループなど、当時叫ばれた美的な自由主義と平行して、社会的、道徳的な束縛、権威、制度からの自由を意識してのことであろう。《調和の時代》の中景で踊るカップルは握り合った手の中に花を持ち、2人でこれを見つめているが、これは実現された“調和の時代”のシンボルとも、自然との共生のシンボルとも解されよう。

自由恋愛という言葉からただちに連想されるのは、当時広く読まれたシャルル・アルベールの『自由恋愛』であるが、本書の出版は1898年、《調和の時代》がアンデパンダン展に出品されて3年後のことなので、シニャックが本書の影響下に画面の中心にいる“自由恋愛”のカップルを描いたとは考えられない。しかしながら、「自由恋愛！今日、新しい理

想の表現として誰もが耳にする二つの言葉である」という『自由恋愛』の一節⁸²⁾からもうかがえるように、自由恋愛はアルベールの著作の刊行を待つまでもなく、当時的一种の流行語であった。ただし、それは通俗的な意味でのそれ、つまり「古代的な雑婚、気まぐれなカップリング(いわゆるフリーセックス=千足補足)、手綱をゆるめて欲望に身を任せること」⁸³⁾とはまったく異なるものであり、むしろ社会的視点からの、あるいはアナキズム的なニュアンスを伴った“自由恋愛”と解すべきである。アルベールが『自由恋愛』で論じているのは“愛に敵対するブルジョワ社会”、“売春”、“ブルジョワの結婚”、“女性とその解放”(目次より)といった社会的な問題にからめた男女の愛であるが、アルベールの批判の矛先がまず向かうのは、「自然で、自由な合意のもとに生まれた愛のしかめ面 (grimace = 歪んだ形) に過ぎない、(中略) 人の手で強制された一夫一婦制」⁸⁴⁾である。そもそも「恋愛と結婚とは様々な理由により、まったく別個の、互いに調和しがたい二つのものである」⁸⁵⁾。結局、「自由恋愛とは今日まで男女の結合を徹底して妨げてきた束縛から解放された愛」⁸⁶⁾にほかならない。さらに言えば、「愛が自由であるためには、男女の関係は、現代においてそうであるように、物質的な生活条件によってではなく、性それ自体の欲求と利害関係によって決定され、促進され、あるいはその逆とならねばならないのである」⁸⁷⁾。

アルベールにとって、現代の、言い換えればブルジョワ社会の不毛の愛は、その物質主義と結婚あるいは家庭という精神的な束縛に由来するが、これらの元凶ともいえるのが男女の経済的、社会的な(例えば教育における)不平等である。結局、「女性の幸福と自由を保証する唯一の社会的形態は、私有財産も賃金もなく、生産手段のみならず消費財も共有される共産主義である」⁸⁸⁾。初め《アナキズムの時代》と題された《調和の時代》を、階級闘争が終った後の階級差別なき共産主義的な理想の平等社会を描いたものと見ることもできる。しかしここにあるのは、共産党(これもまた権力機構である)支配によって実現、維持される共産主義社会のイメージではなく、ユートピア的、原始共産主義的なイメージである。そうした社会にあって最も自由であるべきは、まさに男女の愛であり、したがってシニャックが“自由恋愛”と呼んだ画面中央の男女のカップルに託されているのも、アルベールが強調した男女間の社会的、経済的、性的な不平等、格差が解消された後の愛の理想像とい



図18 シニャック
《調和の時代》
(部分)



図19 ルンゲ《朝》
(大、部分) 1809
ー10年、ハンブ
ルク美術館

えよう。

(7) 地上の楽園

2人の握り合った手の中の花は2人の共通の理想、未来のシンボルとも見られるが、それはまた、前景中央で手を挙げている子供に対応しているようにも見える。この幼な子(図18)はフィリップ・オットー・ルンゲ(1777-1810)の《朝》の中の幼な子(図19)を思い出させる。ルンゲの幼な子は折しも東の空に現れた神話的なオーロラ(曙の女神)に対し、人生の“朝”のアレゴリーと解される⁸⁹⁾。その両側の天使のよう

な童子たちに祝福されるこの新生児の母親をあえて探せばオーロラであろうが、むしろ自然が生んだ自然児と見るべきであり、「我々が完全であるためには子供の時代に戻らねばならない」というルンゲの思想⁹⁰⁾の視覚化といえよう。「宗教とは無限を感じとり、これを味わうことである」というシュライエルマッハーの言葉にあるように、教会の祭壇ではなく、無限の大自然に新しい宗教の可能性を見るドイツ・ロマン主義にとって、無垢の自然としての子供はルソーにおける子供と同等か、それ以上の意味を持っていたが、ルンゲにおけるオーロラと新生児は、キリスト教的な聖母子のイメージを異教的、神話的なコンテクストに置き換えたものとも見られるのである。《調和の時代》の画面中央に置かれた幼な子にもこれに近い読み替えは可能である。

画面左で手を伸ばしている男⁹¹⁾が取ったイチジクの実は右の女性の手に渡り、幼な子がこれに手を伸ばしている。イチジクの木とはすなわち「創世記」の“知恵の木”であるが、すでに述べたように、聖書とは違うのはここでは木の実に手を伸ばしているのが女（イヴ）ではなく、男（アダム）であることである⁹²⁾。《調和の時代》を失われた、あるいはやがて来るべき地上の楽園（エデン）と見るならば、ルンゲによって神話的世界に読み替えられた聖母子のイメージは、シニャックによって現世的な楽園に置き換えられている。両者に共通するのは、神話的、聖書的、現実的、いずれのレベルにしろ、登場人物が自然環境の中に置かれていることである。物質文明に見切りをつけて自然との共生をはかる世紀末のナチュリズムの反映と見ることもできるが、ルンゲにおける自然がどこと特定できない自然であるのに対し、シニャックのそれは南仏のサン・トロペという特定された地域の自然であり、それによって《調和の時代》が架空の、得体の知れない世界ではなく、現実的な、現実となり得る地上の楽園を描いているという画家のメッセージはより鮮明なものとなるのである。アナーキズムとナチュリズム、とりわけヌーディスムとの関連という点で注目されるのは、地中海からは遠く離れたスイスの楽園志向の共同体“モンテ・ヴェリタ”である。ここではこの問題に立ち入らないが、モンテ・ヴェリタでは「アナーキストたちの間では、ヌーディスムとナチュリズムは精神的、性的な解放の表現として熱烈に歓迎されたのである」⁹³⁾。

南仏あるいはリヴィエラに置き換えられた地上の楽園のテーマは、新



図20 ドラン《黄金時代》1906年、
テヘラン近代美術館

印象派およびナビ派の画家たち、この地で一時シニャックと共同制作したフォーヴ時代のマチス、その頃の彼の“同志”で、同じクリヴィエラで制作したドラン（《黄金時代》、図20、《ダンス》、1906年、ロンドン、個人蔵）、フリエス（《春》、1908年、パリ市立近代美術館）その他がしばしば取り上げているが、その登場人物の大半が裸体（特に裸婦）であるのに対し、シニャックの場合、ペタンクをする男たちは上半身裸にしても、全裸は画面左に小さく描かれた水浴の少年だけである。アナーキストたちが夢見たのは近未来の人類の黄金時代であったが、時空を超えた神話的、桃源郷的な楽園にあっては、幸福のシンボルとしての裸体、とりわけ裸婦は不可欠である。舞台設定としては明らかに南仏の現実の自然、風景を思わせるクロス、マチスの作品でも、そこにいるのはほとんどが裸婦である（この点で、クロスの《夕べの大気》はむしろ例外的と言える）。《調和の時代》でシニャックがあえて裸婦を登場させなかったのは、裸婦で占められた画面では実現さるべき“調和の時代”の現実としてのイメージをかえって損なうと考えてか、画面での裸の男女の共存に遠慮してか⁹⁴⁾、あるいはもっと単純に、シニャックの全作品を通して見ても、そこに裸婦らしきものは登場しないことから、彼が単に太古からある裸婦というジャンルに関心薄かったから、あるいは不得手としたから、とも考えられる。

ルンゲとシニャックにおける幼な子と画面の光について、さらに多少の考察を加えておきたい。地上に仰向けに横たわるルンゲの幼な子（図

図21 ルンゲ《朝》
(大、部分) 1809
—10年、ハンブ
ルク美術館



図22 ファン・デル
・フース《ボル
ティナリ 祭壇
画》中央パネル
《キリストの誕
生》、1875—80
年、フィレンツ
ェ、ウフィツィ
美術館



21)が、伝統的なキリスト誕生のテーマにおけるキリストのイメージ(図22)に近いのに対し、シニャックにおける幼な子は無意識にというよりは意図的にイチジクの実に手を伸ばしている。聖母の膝に乗り、祝福のポーズを取る幼児キリストのイメージはめずらしくないが、かりにイチジクを原罪のシンボルと見るならば、これを祝福するような幼な子のポーズは、人類救済のポーズにもつながるのである。ただし、シニャックがここで意図したのが、キリスト教的な意味での原罪からの救済ではなく、当時の末期的な社会からの救済であることは言うまでもない。19世紀後半から世紀末にかけて、伝統的なキリスト教的主題を換骨奪胎して現代風に衣替えした作品は少なくないが、シニャックにおける

画面中央の幼な子と、その脇の男女は、キリスト教的なイコノグラフィの巧妙な擬装とも見えるのである。ただし、シニャックは例えばナビ派のドニのようにネオ・カトリシズムを奉じたわけでないので、彼とその芸術と、キリスト教との関係については慎重を期す必要があろう。

両作品の画面における光については、ルンゲの《朝》では光自体が主題となっているが、この光は自然現象としての光であると同時に、新たに誕生した生命の希望の光、さらにはキリストのシンボルとしての“世の光”（ヨハネ伝8：12）を連想させる。光に満ちた朝はまた夜の闇からの再生、復活をも意味しており、「（朝の）光の到来は生命の始まりと同じ意味を持ち、それはまた死（＝夜）の後の祝福への覚醒でもある」⁹⁵⁾。ルンゲにおける祝福の光は救済の光でもあるが、《調和の時代》の画面に横溢する光は南仏の地上の楽園のそれである。すでにふれたように、地上の楽園、桃源郷としての南仏、リヴィエラのイメージ⁹⁶⁾はクロス、ルーセル、ドニなどの新印象派、ナビ派の作品に、とりわけマチスの《豪奢、静謐、悦楽》（1904－1905、パリ、オルセー美術館）、《生きる喜び》（1905－1906、メリヨン、バーンズ財団）などに見られるが、《調和の時代》における光は、後にふれる“大いなる昼”のヴィジョンにつながる、理想郷のシンボルとしての光と見ることもできよう。

《調和の時代》にはその他、花を摘む女、洗濯した布を広げる女、種まく人、海辺で絵を描く画家とその脇でくつろぐ女、水浴する少年少女（画面左）、サン・トロペの、あるいはリヴィエラのシンボルマークともいべき画面右の大きな“傘松”の下で「子供に話を聞かせる老人」（ムンクのオスロ大学講堂のための壁画《歴史》のモチーフと同様、“話”とはここでは人類の歴史と解される）、その左には「採り入れをする人々の踊りの輪」、その左と右端には採り入れのための機械が描かれている。海上には大小の帆船が見え、その左には突堤ないし栈橋が見える。大きな松のモチーフをはじめ、これらの風景はサン・トロペを中心とするいくつかの風景を合成したものと考えられるが、たとえばスーラの《グランド・ジャット》に見える蒸気船はここには登場しない。ヨットを愛したシニャックらしいとも言えるが、最も“素直な”見方をすれば農作業、手仕事のシンボルともいえる画面手前のスコップ、鎌などに対し、遠方に小さくではあるが機械が描かれている点は注目に値する。これらの機械は中景で種をまく人と対照されるが、産業革命の進行に伴う様々

な面での機械の進出は、アナーキストにとっても無視しえぬ問題であった。

機械に対するアナーキストの態度は基本的にはアンビヴァラント、ないしは条件次第であった。ウィリアム・モリスは産業革命による粗悪な製品の氾濫を嘆き、中世的な手仕事の尊さを説いたが、しかし中世とは人口も経済状況、社会構造もまるで違う近代をすべて手仕事で、職人芸で乗り切れることは所詮無理であり、時代錯誤的であることは彼自身も理解していた。「手でするのが退屈な仕事はすべて、非常に改善された機械で行われますし、手でするのが楽しい仕事はすべて、機械を用いずに行われます」⁹⁷⁾と、条件つきでモリスは機械の使用を認めている。近代科学あるいは機械に対するクロボトキンの態度もこれに近いものがある。彼によると「現代社会における科学は少数者のためにのみ生活を快適にするだけで、ほとんどの人間には無縁の一種の贅沢である」⁹⁸⁾。

ここで言う“科学”とはおそらく、例えば自動車、汽車、汽船、電話といった機械技術の産物というより、健康と衛生面における最新の設備といったニュアンスが強いが、産業に適用された機械技術に関してクロボトキンが懐疑的であったことは疑いない。たとえば機械技術者が鉄道工事に従事し、苦心の末に「自然によって隔てられた二つの遠い国をつなげた」としても、そこにいたるまでには「君が敷設した鉄道の1メートル毎に人間の死体を、悪しき強欲の犠牲を見るだろう。そして鉄道がひとたび完成するや、それは侵略者の大砲を運ぶハイウエーとなるのだ」⁹⁹⁾。ただし、クロボトキンといえども機械技術それ自体を全面的に否定しているわけではない。1905年の「エンサイクロペディア・ブリタニカ」の第11版のために書いた「アナーキズム」の項目で彼は、「生活に必要なすべてのものの生産を見事に容易にしている近代技術の進歩は（中略）、政府のない状態（no-government）への傾向を確実に助長している」¹⁰⁰⁾と述べ、社会主義あるいはアナーキズムの原理に沿って機械を活用する限り、人間は機械の奴隷となることもなく、むしろ労働時間を短縮し、より多くの余暇と自由を可能にするものと期待している。《調和の時代》で機械が背景に小さく、控えめに登場しているのは、機械に対するアナーキストのこうしたアンビヴァラントな姿勢を反映しているようにも見えるのである。また機械と同じ空間に踊ったり、絵を描いたりする人物を描いているのも、労働者の余暇、あるいは“美的生活”の

実現に機械が果たしうる貢献を暗示しているともいえよう。

(8) “大いなる夕べ”

《調和の時代》でこれまで特に問題とされなかったが、しかし注目に値するのが、松の木の下で輪になって踊る人物である。シニャックはただ「採り入れをする人々の踊りの輪」とだけ説明しているが、このモチーフとフランス革命時代のカルマニョールとのありうべき関連についてはすでに触れた。しかし別の視点に立てば、この部分はいわゆる“大いなる夕べ”と関連づけることも可能であろう。

辞書的な定義によれば、“大いなる夕べ”(Grand Soir)とは「過激派のアナーキストのたちの合言葉で、革命、または社会的な大変革を意味する」¹⁰¹⁾。この言葉は1882年頃から使われ始め、世紀末には革命的な意味合いを持ち始めたとされ、「1892年から1900年にかけては疑いなくブルジョワ社会の崩壊を意味した」¹⁰²⁾。とすると、1881年のアナーキストのロンドン大会でいわゆる“行為によるプロパガンダ”(テロリズム)が承認されたことと関連づけることも可能であろう。同時に“夕べ”というイメージには、世紀末に向って時代そのものが黄昏れてゆくという感情も働いていたと思われる。世紀末のフランスで偶像視されていたワーグナーの『神々の黄昏』、そのワーグナーに触発されたエレミール・ブルジェの同名の小説(1884年)、ニーチェの『偶像の黄昏』などもこの際思い起されるが、ブルジェの『神々の黄昏』は、世紀末と言うにはやや時期尚早の第二帝政期のパリを舞台としている。主人公のカール・デステ太公はワーグナーのパトロンで、謎の死を遂げたことでも知られるバイエルンのルートヴィヒ2世がそのモデルとされるが、ワーグナー自身も登場人物のひとりである。小説の大団円に近く、強欲なユダヤ人と成金のアメリカ人が跋扈する時代を嘆く落魄の太公の目に次のような光景が浮かび上がる。

「すると不意に太公の目には、おびただしい数の下層民や貧民たちが群れをなし、底知れぬ深淵より湧き上がり、高波の如く猛然と襲いかかってくる様子が浮かんできた。権力に従おうとはせぬ自由と独立の風潮が、社会のいたるところに浸透していつて、どこを向いてももうどうにも押しとどえめようがない。(中略) まこと、宿命の時はやせまれり！

旧い世界には、ありとあらゆる崩壊の兆候が認められる。(中略) それにこの先、何が残されていよう。どんな暗い未来が人間を待ちうけているやも知れぬのだ。自由、平等のこれからの世の中では、誰ひとり、人にも神にも従うまい」(傍点千足¹⁰³⁾)。

ブルジェはここで“大いなる夕べ”について語っているわけではないが、「宿命の時」とは大いなる夕べと言い換えてもよく、また傍点の部分は世紀末のアナーキズムの時代を彷彿させる(シニャックその他、一部の楽天的な“未来主義者”と違い、ペシミストのブルジェはここで「暗い未来」を予感しているが)。

この言葉が当時一般にもある程度浸透していたことは、ジャン・ルノワールの『わが父ルノワール』の一節からもうかがえる。画家の叔母のリーザは根っからの社会主義者、コンミュン派で、名うての女性アナーキストで、パリ・コンミュンに際しては政府軍に告発されて法廷に立ち、みずから極刑を望んだが、刑一等を減じられてニューカレドニアに遠島となった“La Bonne Louise”ことルイズ・ミシェル(1833-1905)を熱烈に擁護した。ジャン・ルノワールによると、リーザは「相変わらず“偉大な夕べ”を待っていた」。そうした彼女を祖父母(リーザの両親)やルノワール自身は「いづらか滑稽に思っていた」¹⁰⁴⁾という。

1890年代には“大いなる夕べ”と関連づけられる“大いなる夜明け”(Grande Aube)、“大いなる昼”(Grand Jour)という言葉も登場したが、これは社会主義革命による世紀末社会の崩壊の後に来る“朝”であり、“昼”であった。シニャックも当然これらの言葉を知っていたであろう。象徴主義系の雑誌でシニャックも読んでいた「ラ・プリュム」は、アナーキズムが時代の合言葉となっていた1893年にアナーキズム特集を組んでいる。これにはクロボトキン、セバスチャン・フォール、アドルフ・レッテ、イギリスの画家、デザイナーのウォルター・クレーンといった著名なアナーキストが寄稿し、また M. リュース、ルシアン・ピサロなどがアナーキズム的な、社会性の強いデッサンを提供している。リュースのデッサンではパリの証券取引所(Bourse)とマモン(富と物欲の神)の偶像が中央に描かれ、前方では両足を鎖でつながれ、疲れ切った労働者が「資本=国家」と記された台の上に腰を下ろしている。資本主義と国家による抑圧が終り、自由、平等の社会の“夜明け”を予告する“大いなる夕べ”とつながる作品とも見えるが、「ラ・プリュム」

のアンナーキズム特集号に掲載されたジャン・カレール（Carrere）の詩「世界の夕べの詩人」はまさしく“大いなる夕べ”を歌っている。

「黒い夕日！ 黒い夕日！ ……大いなる夕べの中の血の花……
明るい朝の鐘が鳴るだろうか？ 生まれ変われ、私の喜びよ、庭に帰るのは誰だろう？ 歌うがよい、私の喜びよ、ああ、明日！ 明日は何をもたらしてくれるだろうか？ 喜びを！ 喜びを！」¹⁰⁵⁾（傍点千足）

“大いなる夕べ”の夜が明けて、新しい夜明けを、“新時代”を待望する詩であるが、拙稿「シニャックとアンナーキズム」（1）でも取り上げたフランス東部の炭坑の町の生活と労働争議を主題とするゾラの小説『ジェルミナル』（1885年）の終わりの部分で、この町を見限って新しい世界に向かって歩み始める主人公とその周辺の描写は、アンナーキストの“大いなる夜明け”を彷彿させる。

ほとんど無一物で町外れの野を歩み出すエチエンヌに折しも「太陽が地平線に誇らかな姿を現わした。田野全体が明らかに目ざめたのだ。（中略）生きるのはよいことだ。古い世界は、もう一度春を生きようとしていた」¹⁰⁶⁾。新しい時代と新しい世界を予感し、かつてない精神の高揚を覚えたエチエンヌは、朝の光を浴びながら、ひとり次のように思う。「もし一つの階級が食い亡ぼされなければならぬとすれば、根強い生活力を持つまだ新鮮な民衆こそが、享楽に精力を使い果たしたブルジョワ階級を食い亡ぼすのではないだろうか？ 新しい血は新しい社会をつくるだろう。そしてこの老衰した社会をよみがえらせる蛮人の侵入を期待する気持ちの中に、近い将来の革命への絶対的な信頼がまた湧いてきた。それは真の、労働者の革命であり、その炎は、今この空で血をしたたかしているこの朝日のように深紅に、今世紀の終末を燃え上がらせるだろう」¹⁰⁷⁾（傍点千足）。

印象派の中では唯一人、それも名うてのアンナーキストであったピサロのアルバム《卑劣な社会》（*Turpitudes Sociales*）のためのデッサン（図23）、あるいは新印象派のイッポリート・プティジャン（1854-1929）がグラウヴの「新時代」に寄稿したリトグラフ《夜明け》（図24、ここでは夜明けの空に“JUSTICE”の文字が大きく現れ、労働者たちがこれを歓呼して迎えている）も、“大いなる夕べ”に続く“大いなる夜明け”を、輝かしい未来社会を待望する作品といえよう。ここで改めて注目すべきはシニャック自身の《解体する男たち》（図25）である¹⁰⁸⁾。この明



図23 ピサロ「卑劣な社会」の口絵のためのデッサン、1889年、ジュネーヴ。個人蔵

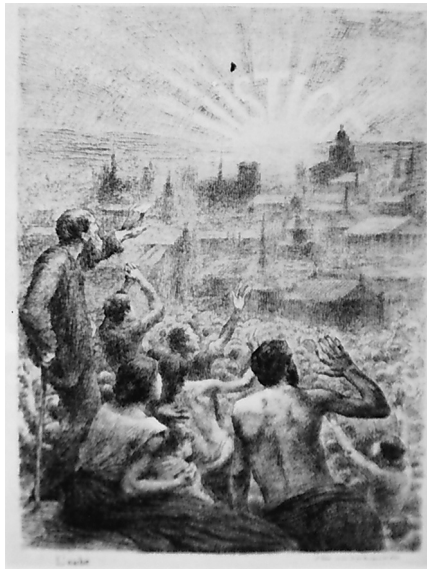


図24 プティジャン《夜明け》(リトグラフ) 1896年、雑誌「新時代」のためのイラスト



図25 シニャック《解体する男たち》1897－99年、ナンシー、市立美術館

らかにアナーキズム的な思想を表明した作品は1897－99年にかけて制作された後、1901年のアンデパンダン展に出品されているが、シニャックは油彩に先立つ1896年にジャン・グラヴのためにリトグラフの《解体する男たち》(図26)を制作している。2人の人物の向きが逆向きになっているほかは、構図はほぼ油彩と同じである。しかし大きな違いがひとつある。油彩の時間帯は昼と見ていいが、不特定多数のために制作されたリトグラフのそれは背景の大きな太陽から見て、夜明け、あるいは日没と見られることである。“大いなる夕べ”にしろ、“大いなる夜明け”にしろ、シニャックがここで社会主義的、アナーキズム的な未来社会を喚起しようとしていることは明らかである。

これとの関連で注目されるのは、フランスにおける新印象主義とはほぼ同義語と見てよいイタリアの分割主義（ディヴィジニズモ）を代表するペリッツァ・ダ・ヴォルペードの《第4階級》(図27)である。《調和の時代》より若干遅れて1898－1901年に描かれた、縦が3メートル近く、幅が5メートルを超えるこの大作は、1902年にトリノの展覧会で初公開された。フランスで多くの新印象主義者がアナーキストであったように、イタリアの分割主義者の少なからぬ部分がアナーキスト、社会主義者で

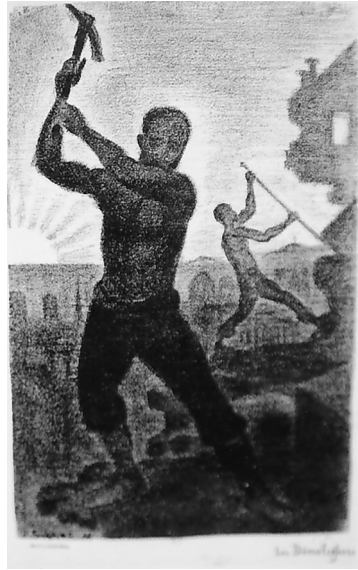


図26 シニャック《解体する男たち》(リトグラフ) 1896年、雑誌「新時代」のためのイラスト



図27 ペリッツァ・ダ・ヴォルペード《第4階級》1898－1901年、ミラノ、市立近代美術館

あったのは注目に値するが、朝日に向かって力強く歩み始める労働者の群れを描いたこの大作が、「とりわけメーデーと社会主義インターナショナルの設立と関連づけられた主題、つまり未来を象徴している」¹⁰⁹⁾ことは明らかである。イタリアの分割主義者の間に“大いなる夕べ”の思想、イメージがどれほど知られ、浸透していたかについては今後の課題とするしかないが、少なくともペリッツァの《第4階級》を“大いなる夜明け”の相のもとに見ることは可能であろう。

初め《アナーキズムの時代》と題された《調和の時代》を制作中のシニャックが“大いなる夕べ”“大いなる夜明け”について知り、意識し

ていたことは疑いない。のみならず、当時のアナーキストが“大いなる夕べ”とほぼ同義語として使った言葉には“大いなる舞踏会”(GRAND BAL)、革命の“大いなるダンス／ロンド”(GRANDE DANSE/ RONDE)、“大なる祝祭”(GRANDE FETE)などがあった。《調和の時代》で手を取りあって踊る人々はシニャックのいうように収穫の喜びを表現しているとしても、同時に田園的、アルカディア的、未来志向的な“革命の大いなるロンド”、“大いなる祝祭”を表象しているようにも見えるのである。《調和の時代》とは“大いなる夕べ”の後に来る、またはシニャックの筆によってすでに実現された“大いなる昼”であるとも言えるのである。

注

- 52) Jean GRAVE : *L'ANARCHIE : SON BUT-SES MOYENS*, Paris, 1924, p.2
- 53) 1893年の「アナーキスト評論」(*Revue Anarchiste*)に掲載された言葉であるが、ショルツはこれに近い言葉として、サン・シモンの「人類の黄金時代は我々の背後ではなく、前にある」を引用している。Dieter SCHOLZ : *PINSEL UND DOLCH*, Reimer Verlag, 1999, p. 194参照
- 54) F. BALIGAND : *HENRI EDMOND CROSS 1856-1910*, Paris, 1998, p. 106 ff.
- 55) F. CACHIN, *SIGNAC : CATALOGUE RAISONNE DE L' ŒUVRE PEINT*, Paris, 2000, p. 362
- 56) モーパッサン「水の上」(『モーパッサン全集1』、春陽堂、1965年、青柳瑞穂訳)、p. 929
- 57) モーパッサン、前掲書、p. 950
- 58) R. ROSLAK は地理学者でアナーキストのエリゼ・ルクリュ、ナショナリストのシャルル・モーラ、19世紀半ばの“プロヴァンス・ルネサンス”ともいべき文学運動、いわゆる“フェリブリージュ”(Felibrige)・グループの中心的存在の詩人フレデリック・ミストラルなどを引き合いに出しながら、「アナーキズムと地中海的理想」との関連を、またそのコンテキストの中で《調和の時代》について論じているが、その詳細については、Robyn ROSLAK : *NEO-IMPRESSIONISM AND ANARCHISM IN FIN-DE-SIECLE FRANCE : PAINTING, POLITICS AND LANDSCAPE*, Aldershot, England, 2007, pp. 146-153を参照されたい。
- 59) ROSLAK, op.cit. p. 165
- 60) ROSLAK, op. cit. p. 165
- 61) ROSLAK, op. cit. p.196
- 62) ANNE DISTEL : *SIGNAC : AU TEMPS DE HARMONIE* (Decouvertes

- Gallimard), Paris, 2001, p. 70
- 63) “SIGNAC 1863-1935” (exhibition catalogue), Paris-Amsterdam-New York, 2001, p. 241
- 64) M. WERTH (*THE JOY OF LIFE: THE IDYLIC IN FRENCH ART, CIRCA 1900*, University of California Press, 2002, p. 113) はこのタイトルを“Evening Song”(夕べの歌)と英訳している。フランス語の“air”には大別して、空気、大気／外観、様子／歌、曲の三つの意味があるが(いずれも男性名刺)、画面で見る限り、人物が歌っている様子はなく、彼女が言う“歌”とは、夕べの雰囲気、情調という意味での“song”と考えられる。いずれにしても、ここで“air”を“song”と訳すべき決定的な理由は見当たらない。
- 65) “1893 *L'EUROPE DES PEINTRES*”(exhibition catalogue, Paris, Musée d'Orsay, 1993), p. 188
- 66) コート・ダジュール(紺碧海岸)というフランス語は、当時の観光ブームを反映して1887年に刊行されたS.LIEGARDの“Côte d'Azur”が初出とされる。
- 67) アンドレ・ジイド『地の糧』(今日出海訳)、新潮文庫、1981年、p. 10
- 68) ジイド、前掲書、p. 25
- 69) ジイド、前掲書、p. 60
- 70) BALIGAND, op. cit. pp. 107-108
- 71) BALIGAND, op. cit. p., 110
- 72) DISTEL, op. cit. p. 33
- 73) SCHOLZ, op. cit. p. 196
- 74) WERTH, op.cit. pp. 136-137によると、左の男が木からもいでいるイチジクの実は、女の手を経てその右の男の手の中でペタンクのボールに姿を変えている。
- 75) J. HUTTON, *NEO-IMPRESSIONISM AND THE SEARCH FOR SOLID GRUOND: ART, SCIENCE. AND ANARCHISM IN FIN-DE-SIECLE FRANCE*, Baton-Rouge, 1994. p. 138
- 76) ヴェルギリウス『牧歌』(河津千代訳)、未来社、1981年、p. 92。「その子」が誰を意味するかについては、「イザヤ書」第11章に関連づけてキリストを予言したともされるが、定説はない。
- 77) MARIE-PIERRE SALÉ: “LE MYTHE DE L'AGE D'OR ET LE RETOUR A LA NATURE”, “1900” (exhibition catalogue, Paris, Grand Palais), p. 316
- 78) 以上、「19世紀ラールス」の“carmagnole”の項目による。
- 79) Larry SHINER: *THE INVENTION OF ART: A CULTURAL HISTORY*, The University of Chicago Press, 2001, p. 169
- 80) B.S.ANDERSON and J.P. ZINSSER: *A HISTORY OF THEIR OWN*, vol. II, Oxford University Press 2000, p. 507. 同書 (p. 379) によれば、「1890年頃には“自由恋愛”、つまり婚外セックスと社会主義者との結びつきは一般の人々の胸に刻みこまれており、社会主義者は性的に放縦であるとの思い

- 込みから、社会主義はきびしく批判された」。
- 81) ANDERSON and ZINSSER, op, cit. p. 203
 - 82) CHARLES ALBERT: *L'AMOUR LIBRE*, Paris, 1910 (first edition 1898), 191
 - 83) ALBERT, op. cit. p. 191
 - 84) ALBERT, op. cit. p. 157
 - 85) ALBERT, op. cit. pp. 157-158
 - 86) ALBERT, op, cit. pp. 196-197
 - 87) ALBERT, op, cit.. p. 201
 - 88) ALBERT, op. cit. p. 291
 - 89) ルンゲの《朝》は伝統的な一日の四つの時（朝、昼、夕、夜）を主題とする4部作となるはずであったが、画家が早世したため、油彩では《朝》（大小2点あり。共にハンプルク美術館所蔵）だけが残し、それ以外はデッサンとして残されている。
 - 90) Philipp Otto RUNGE: *BRIEFE UND SCHRIFTEN*, München, 1982, p. 239
 - 91) WERTH (op, cit. p. 136) はこの男を、画面後方でイーゼルに向かっている男に関連づけて画家自身と見ているが、その特徴的な横顔と髭はむしろ、シニャックもその有名な肖像を描いている批評家のフェリックス・フェネオンに近い。
 - 92) WERTH, op, cit. pp. 137-138
 - 93) Horst STOWASSER: *ANARCHIE! IDEE-GESCHICHTE-PERSPEKTIVEN*, Hamburg, 2006, p. 278
 - 94) マチスの《生きる喜び》では男女“混浴”であるが、これが当時の現実、例えばヌーディストの楽園を意識しているか否かについては即断はできない
 - 95) Jorg TRAEGER: *PHILIPP OTTO RUNGE: DIE GEBURT EINER NEUEN KUNST*, München, 1977, p. 128
 - 96) 地上の楽園としてのリヴィエラ、コート・ダジュールのイメージについては、SIGNAC & SAINT-TROPEZ, (exhibition catalogue, Saint-Tropez, 1992), Anne DYMOND: “A POLITICIZED PASTORAL: SIGNAC AND THE CULTURAL GEOGRAPHY OF MEDITERRANEAN FRANCE”, *ART BULLETIN*, June, 2003, pp. 353-370, J. D. HERBERT: *FAUVE PAINTING: THE MAKING OF CULTURAL POLITICS*, Yale University Press, 1992, M. DABROWSKI: *FRENCH LANDSCAPE: THE MODERN VISION 1880-1920*, New York, 1999, “*MEDITERRANEE DE COURBET A MATISSE*” (exhibition catalogue, Paris, Grand Palais, 2000-2001) 等を参照。
 - 97) モリス、前掲書（註23）、p. 182
 - 98) Peter KROPOTKIN: *WORDS OF A REBEL* (THE COLLECTED WORKS OF PETER KROPOTKIN 7), Montreal, New York, 1992 (first published

- 1885), p. 47
- 99) KROPOTKIN、前掲書 (註42)、p. 51
- 100) KROPOTKIN: *ANARCHISM: A COLLECTION OF REVOLUTIONARY WRITINGS* (Dover edition), New York, 2002, p. 285
- 101) *TRESOR DE LA LANGUE FRANCAISE*, tome 15, Gallimard, 1992, p. 603
- 102) A. DARDEL: “*LES TEMPS NOUVEAUX*” 1895–19174 (Les Dossiers du Musée D’Orsay 17), Paris, 1987, p. 33
- 103) エレミール・ブールジェ『神々の黄昏』(中島廣子・山田登世子訳)、白水社、1985年、p. 304
- 104) ジャン・ルノワール『わが父ルノワール』(栗津則雄訳)、みすず書房、1964年、p. 76
- 105) *LA PLUME* 1, Mai, 1893, p. 208
- 106) エミール・ゾラ『ジェルミナル』(河内清訳)、中公文庫、1994年、p. 322
- 107) エミール・ゾラ、前掲書、p. 323
- 108) この作品が1901年のアンデパンダン展に出品された時のタイトルに付けられた但し書きによると、これは“panneau pour une Maison du Peuple”(ある人民館のためのパネル)として構想されたが、《調和の時代》が1926年のアンデパンダン展に展示された時も、タイトルの後にこれと同じ言葉が添えられていた。ここで言う“人民館”とはおそらくベルギーのアール・ヌーヴォーの建築家ヴィクトル・オルタの同名の建築(1899年竣工、取り壊されて現存せず)を指している。シニャックは《調和の時代》をベルギー社会党の党本部および労働者のための今で言うカルチャー(学習)センターのために建てられたこの建築の内部を飾るためにこの大作の寄贈を申し出たが、ベルギー側の態度が煮え切らず、しびれを切らしたシニャックが申し出を撤回したという因縁がある。1901年はともかく、遅くとも1926年の時点ではこの問題は双方にとって解決済みのはずであるが、このサブタイトルは(当時はまだ存在していた)人民館に対するシニャックの思い入れ、未練を暗示しているようにも見える。ちなみにベルギーはスーラ、シニャック、あるいは新印象派に最も早く、最も熱心な理解を示した国であり、フランスに次ぐ新印象派の牙城となった。《調和の時代》も1896年の「自由美学展」に展示され、人民館とのかかわりなど、多くの問題があるが、これについては別の機会にゆずりたい。
- 109) V. GREENE: *DIVISIONISM · NEO-IMPRESSIONISM: ARCADIA & ANARCHY* (exhibition catalogue, New York, Guggenheim Museum, 2007, p. 34. 本カタログはフランスの新印象派をにらみつつ、ペリッツァ、セガンティーニ、モルベルリといったイタリアの分割主義者における楽園志向、アナーキズム的、社会主義的傾向に焦点を当てたもので、イタリアの分割主義を新たな視点から見直す試みとして注目に値する文献である。